

Pirandello – punkt widzenia

Niniejsza praca jest próbą nakreślenia istotnych elementów świadczących o wyborze narracji w utworze *Świętej pamięci Mattia Pascal* Luigiiego Pirandello oraz przeglądu poszczególnych środków stylistycznych i poszukiwania powodów, dla których zostały one przez autora zastosowane. Analiza tekstu ma na celu wykazanie, że wybory związane z narracją nie są przypadkowe i stanowią wyraz wyznawanej przez pisarza filozofii relatywizmu poznawczego. Mnożące się punkty widzenia w prozie włoskiego pisarza wydają się jednym z najważniejszych wyznaczników jego poetyki. To one są częściami składowymi rzeczywistości i prawdy, do której żaden człowiek nie ma dostępu. Pirandello rozumie, że celem każdego człowieka nie jest zdobycie niemożliwego – każdy powinien jednak nieustannie dążyć do prawdy. Każdy powinien jednak nieustannie dążyć do prawdy poprzez odkrywanie nowych punktów widzenia, czyli poszerzanie własnych horyzontów myślowych.

Luigi Pirandello, dramaturg, powieściopisarz, krytyk literacki i nowelista włoski, laureat literackiej Nagrody Nobla, urodził się w Agrigento w 1867 roku, a zmarł w Rzymie w 1936 roku. W swej twórczości zajmował się opozycją człowiek – społeczeństwo i wskazywał na stereotypy funkcjonujące w stosunkach międzyludzkich. Pirandello stał się twórcą pojęcia humoryzmu – poetyki głoszącej, że życie społeczne jest nieautentyczne, a więc każdy człowiek nieustannie musi coś symulować. Przyczyną tego stanu rzeczy okazuje się sprzeczność między Życiem a Formą, chęć zamknięcia życia w normach i konwenansach. Utrzymanie się w tych normach, zazwyczaj sprzecznych z naszą naturą, wymaga ciągłego udawania, tworzenia pozorów, nakładania masek. Do ważniejszych dzieł Pirandello należą: *Świętej pamięci Mattia Pascal*, *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, *Jeden, nikt i sto tysięcy*.

Sądzę, że w kontekście wielowymiarowości punktów widzenia na szczególną uwagę zasługuje powieść *Świętej pamięci Mattia Pascal*, której główny bohater to tytułowy Mattia Pascal i Adriano Meis w jednej osobie. Narracja

jest prowadzona w formie retrospektywnej. Mattia opowiada, jak to znużony życiem ucieka z domu, a po wygranej w Monte Carlo i wiadomości o własnej śmierci zmienia imię i nazwisko (z Mattia Pascal na Adriano Meis) oraz postanawia żyć nowym życiem, które zaczyna od długiej podróży, po czym dostaje się do Rzymu. Po licznych doświadczeniach i trudnościach związanych z nową tożsamością decyduje się na powrót do rodzinnego miasta i odzyskanie dawnego życia. Niestety okazuje się to niemożliwe.

Zanim zajmiemy się analizą samej powieści, przyjrzyjmy się uważniej pojęciu weryzmu, które będzie często powracać w mojej pracy. Weryzm to, cytując za *Słownikiem terminów literackich* (Sławiński 1988: 656):

kierunek w twórczości artystycznej, głównie włoskiej, ostatniego ćwierćwiecza XIX wieku, będący odmianą naturalizmu. Głosił estetykę skrajnie mimetyczną, postulował wierne odtwarzanie rzeczywistości, prawdę, realizm, interesował się współczesnymi problemami społecznymi, przede wszystkim życiem wsi, krytykował ówczesne stosunki społeczne i sztukę symboliczną. Najwybitniejszym przedstawicielem weryzmu jest Giovanni Verga, głównym teoretykiem Luigi Capuana.

Pomimo że spuścizna sławnych werystów wywarła w początkowej fazie twórczości autora duży wpływ na jego sposób pisania, najważniejsze dzieła dystansują się od poetyki obiektywnej prawdy i ukazują, jak wiele odcieni może ona przybierać. Weryzm stanie się dla Pirandella punktem wyjścia do nowych przemyśleń i prowokacją do stworzenia koncepcji relatywizmu. Radykalny sceptycyzm, jak spostrzegają niektórzy badacze (Borsellino, Pedullà 2004: 266), objawia się już na poziomie strukturalnym dzieła, a wybór narracji, często pierwszoosobowej, pomaga w wyrażeniu subiektywizmu głęboko zakorzonego w myśli Pirandella. Sposób, w jaki narrator formułuje wypowiedzi, ukazuje nam wiele różnych możliwości interpretacyjnych. Opowiadanie często jest przedstawiane z punktu widzenia współuczestnika wydarzeń, czyli kogoś, kto był ich świadkiem. Według niektórych znawców taki sposób prowadzenia narracji bardzo ogranicza, zarówno na poziomie stylistycznym wypowiedzi, jak i przedstawianych wydarzeń, które – wydawałoby się – muszą być zgodne z rzeczywistością. Gianni Turchetta (1999: 68) stara się jednak udowodnić, że narrator, używając u Pirandella różnych rejestrów językowych, sytuuje akcję na wielu poziomach rozumienia. Mówiąc o rzeczach, których był świadkiem, przedstawia również punkty widzenia innych uczestników zdarzenia, dzięki czemu uzyskuje efekt niepewności w odgadywaniu znaczeń, a tym samym podkreśla fakt, że to samo wydarzenie może być odczytywane na różne sposoby w zależności od tego, kim jest odbiorca i z jakiej perspektywy patrzy.

Postawy i zachowania, koncepcja świata oraz poetyka Pirandella znajdują swą ekspresję artystyczną głównie w powieściach z pierwszej połowy XX wieku. Właśnie w powieściach można odnaleźć związek między ideologią i mo-

dalnością narracyjną, która reguluje w całości twórczość włoskiego pisarza. Koncepcja rzeczywistości Pirandella, czyli relatywizm teoriopoznawczy, świadomość różnorodności i niespójności zdarzeń, prowokuje użycie form narracji różnych od tych używanych w powieści dziewiętnastowiecznej. Opierały się one, aż do doświadczeń werystyczno-naturalistycznych, na przekonaniu, że istnieje rzeczywistość obiektywna, oraz na przeświadczeniu o istnieniu przypadku; na obecności wszechwiedzącego narratora-demiurga, który oceniał człowieka i wydarzenia na podstawie stałych i niezmiennych prawd: religijnych lub naukowych (Caprettini 1992: 122). Noszące znamiona kryzysu czasy Pirandella, przynoszące dekonstrukcję tradycyjnych form narracyjnych, a w konsekwencji obranie takich środków modalnych, które byłyby w stanie wyrazić rozterki autora, wielość sensów, różnorodność i – w ostatniej fazie analiz – niemożność rozszyfrowania rzeczywistości. Na poziomie fabuły tę rolę będzie spełniał przypadek: w konsekwencji niewyjaśnionego zbiegu okoliczności (duża wygrana na loterii i rozpowszechnienie nieprawdziwej informacji o jego śmierci) Mattia Pascal wierzy, że może się uwolnić od utrapień życia rodzinnego, ale tylko po to, by się przekonać, iż nie jest możliwe wyrwanie się z obowiązujących norm społecznych bez konieczności rezygnacji z samego życia. Ponownie objawia nam się postać rozdwojona, wyizolowana, nieprzystająca do życia, człowiek niezdolny już do pełnego wiary i chęci stosunku do życia. Sam siebie postrzega jako osobę pozbawioną możliwości realizacji własnej tożsamości: to właśnie ten typ, który śledzimy od Mattia Pascala po Vitangela Moscardę z *Uno, nessuno e centomila*, dochodzący do całkowitego odrzucenia swojego statusu społecznego oraz swoich obowiązków (Alonge 1997: 47).

Na poziomie modalności narracyjnych Gianni Turchetta (1999: 69–70) zwraca uwagę, że proza nie jest harmonijna i wyważona w swojej strukturze, a przede wszystkim prezentuje dysonanse, modulacje, operuje różnymi rejestrami językowymi i syntaktycznymi. To proza ekspresjonistyczna, w której często używa się mowy zależnej, aby unaocznic powikłanie wewnętrzne postaci. Powszechnym zabiegiem jest zakłócenie kolejności chronologicznej oraz nagromadzenie różnych gatunków literackich: opowieści, wypowiedzi o charakterze ideologicznym, dialogu teatralnego, dyskusji na temat problemów narracji, z którymi musi się zmierzyć bohater-narrator.

Na pierwszy rzut oka nie sposób nie dostrzec dużej zbieżności między Pirandellową filozofią a wyborami natury technicznej. Radykalny relatywizm Pirandella pozostaje w bezpośredniej zależności od kryzysu pozytywistycznego scjentyzmu. Jeżeli poetyka weryzmu opierała się na absolutnym obiektywizmie, który stawał się widoczny podczas przemieniania tekstu w przedmiot, czyli wydarzenie (quasi)rzeczywiste, to Pirandello, który na poziomie literackim jest spadkobiercą weryzmu, staje się zwolennikiem rów-

nie absolutnego subiektywizmu. W konsekwencji jego teksty nie starają się usunąć ręki autora, wręcz przeciwnie: w każdej chwili podkreślają obecność tego, kto tworzy. Czytelnik ma nieustające przeświadczenie, że jest ktoś, kto mówi, ponieważ ton wypowiedzi, słowa, których używa narrator, i struktury syntaktyczne są charakterystyczne dla języka mówionego (Caprettini 1992: 124). Pozostając przy schematach, możemy uznać, że weryzm dąży do narzucenia czytelnikowi prawdy o zdarzeniu opowiadanym, ukrywając przy tym głos narratora, Pirandello zaś, wychodząc z założenia, że zdarzenia są takimi, jakimi się wydają każdemu z osobna, pragnie raczej narzucić subiektywną prawdę narratora, a więc rzeczywistość, która świadczy o jego obecności i konieczności opowiadania. Sylwetka narratora, jego nieustannie potwierdzany subiektywizm, to główna prawda. Pirandello uważa, że potrafi o niej opowiedzieć i – co więcej – że może ją zagwarantować. Przy takim założeniu, jak zauważają Borsellino i Pedullà (2004: 265–267), nie jest istotne, czy narrator okaże się wiarygodny, czy nie – liczy się jego prywatne cierpienie popychające go do zabrania głosu, cierpienie niemożliwe do podważenia przez żadnego czytelnika. Zdarza się, że opowiadając w trzeciej osobie, Pirandello wprowadza do gry głosy, które nawet jeśli nie są postaciami-narratorami, są dobrze zauważalne również dlatego, że zwracają się bezpośrednio do czytelnika.

Nie przez przypadek Pirandello często używa formy narracji pierwszoosobowej, z założenia odrzucanej przez werystów i ostro przez nich krytykowanej. Podstawowym zarzutem pod adresem opowiadania w pierwszej osobie jest to, że wydaje się ono zabiegiem bardzo sztywnym, zobowiązującym narratora do wypowiadania się jedynie o faktach i wydarzeniach, które prawdopodobnie widział, o których słyszał lub mógł o nich pomyśleć. Tak więc ograniczona perspektywa pozwala narratorowi wykorzystać efekt powiązania rzeczywistości z ograniczonym postrzeganiem (czyli prawdopodobieństwem) wydarzeń, by jednak nie mieszać jej z wiedzą (czy językiem) narratora: może on bowiem porzucić wewnętrzną focalizację, kiedy tylko jest to konieczne. Zdaniem Giana Paola Caprettiniego (1992: 122) narrator pierwszoosobowy byłby niejako zablokowany zarówno na poziomie językowym, jak i na poziomie wyboru focalizacji: jeżeli mówi w sposób, w jaki nie może mówić, lub – przede wszystkim – opowiada o wydarzeniach, których nie może znać, staje się przyczyną ewidentnego braku spójności. W *Świętej Pamięci Mattia Pascal* Pirandello ukazuje nam jednak, w jaki sposób narracja pierwszoosobowa może się posługiwać mechanizmami focalizacyjnymi z niezwykłą sprawnością i bez ograniczeń. W poniższym fragmencie Mattia mówi o zarządcy, brzydkim złodzieju o znaczącym imieniu Malagna (od *il male* – „zło”), ale mającym, tak jak wszyscy, własne problemy, które sprawiają, że staje się postacią może nie tyle patetyczną, ile komiczną na sposób Pirandellowski.

A przy tym dalej kradł – to fakt! Wiem jednak, że pragnął z całego serca, żeby żona wynagrodziła mu to pasmo nieskończonych strapień, jakich mu dostarczała; pragnął, inaczej mówiąc, żeby w końcu zdecydowała się urodzić mu synka. Otóż to! Złodziejstwo znalazłoby wówczas sens, usprawiedliwienie. Czegóż bowiem nie robi się dla dobra dzieci? Małżonka jednak z dnia na dzień podupadała coraz bardziej na zdrowiu, a Malagna nawet nie ośmielił się wyjawić jej tego swego najgorętszego pragnienia. Może była bezpłodna od urodzenia? Należało w takim razie uszanować również tę jej dolegliwość. Kto wie, czyby nie musiała – uchowaj Boże! – umrzeć przy porodzie? Istniało też niebezpieczeństwo, że mogłaby dziecka nie donosić. Tak oto godził się z losem (Pirandello 1983: 47–48).

W pierwszej części przytoczonego fragmentu punkt widzenia jest dość oczywisty – to punkt widzenia narratora. Z pewnością Mattia wysuwa sąd, iż Malagna nie ośmieliłby się wyjawić swego pragnienia żonie. Ale kto przedstawia hipotezę o bezpłodności Guendaliny? To już nie jest takie jasne: możliwe, że pomyślał o tym Mattia, ale mógł to również powiedzieć Malagna same-mu Mattii lub komuś innemu. Nic zresztą nie wyklucza, że o bezpłodności żony Malagny krążyły plotki wśród mieszkańców miasteczka. Dominującą focalizacją jest oddanie głosu Malagnie. Wchodzi on do gry w zdaniu, w którym twierdzi, że powinno się uszanować defekt, jakim została naznaczona Guendalina. Ton wypowiedzi akcentuje sposób wyrażania się Malagny. Jeżeli dobrze się przyjrzyć, zmiana focalizacji (z Mattii na Malagnę) zachodzi w momencie, gdy wypowiedź przejmuje cechy języka mówionego (przykładem może być potoczny zwrot „uchowaj Boże!”).

Na podstawie cytowanego fragmentu możemy zaobserwować częsty u Pirandella zabieg, charakteryzujący się stopniowym ruchem w kierunku punktu widzenia bohatera, a następnie symetrycznym ruchem w stronę głosu narratora. W cytowanym fragmencie mamy również do czynienia z mową o charakterze mimetycznym, która właściwie nie wyklucza powrotu do focalizacji na narratora. Wraz ze stwierdzeniem „Tak oto godził się z losem” ewidentnie wróciliśmy do kontekstu narracji prowadzonej z zewnątrz. Styl narracji w istocie charakteryzuje się nieustannym przejściem od jednej focalizacji do drugiej. Mierzymy się w ten sposób z dobrze zamaskowanym dialogizmem, wyjątkowo widocznym tam, gdzie wypowiedź narratora miesza się z głosami z zewnątrz, tworząc coś na wzór kolażu urywków różnych głosów (Turchetta 1999: 74).

Według Roberta Alonge (1997: 45) jeszcze bardziej interesujący jest jednak sposób, w jaki Pirandello systematycznie konstruuje monolog (wypowiedź wewnętrzną postaci) jako system nakładających się na siebie głosów. W jego powieści przedstawieniem myśli jest pewien rodzaj dialogu wewnętrznego. Podobny sposób wykorzystania punktu widzenia i głosu mówiącego to jeden ze sposobów na teatralizację dyskursu narracyjnego. Dialog wewnętrzny stwarza w obrębie świadomości bohatera pewien rodzaj teatryku

mentalnego wpływającego negatywnie na tożsamość i jedność osobowości bohatera. Narrator-bohater Pirandella jest głosem, w którym nieustannie objawiają się i ukrywają głosy innych. W pierwszej kolejności stajemy przed antyrealistycznym sposobem przedstawiania; warto jednak przypomnieć, że według Bachtina głęboki sens realizmu powieściowego tkwi właśnie w owym dialogizmie.

Poprzez zastosowanie wielu punktów widzenia Pirandello osiąga efekt dwuznaczności i braku pewności w przedstawianiu sądów, opinii czy nawet opisów. Zadaniem czytelnika jest zebranie wszystkich pojawiających się w tekście przesłanek i odnalezienie własnej interpretacji opowiedzianych wydarzeń. Nie dostajemy gotowych odpowiedzi, Pirandello celowo wprowadza niespójne informacje pochodzące z relacji różnych postaci, aby to czytelnik sam ocenił sytuację i wyciągnął wnioski. Nie dostrzegamy w prozie Pirandella bohaterów jednoznacznie złych bądź z natury dobrych, gra on na odcieniach szarości pomnażanych poprzez opinie pochodzące z wielu źródeł. W takim rozumieniu proza włoskiego pisarza otwiera się na coraz to nowe interpretacje, gdyż kolejne odczyty są nowymi punktami widzenia – tak więc głos czytelnika staje się nowym kluczem do jeszcze pełniejszego odbioru jego dzieł.